
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 19 – Nro. 21 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2010; pp. 91 - 121

Dos canciones para dos novelas

María Coira

Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

Resumen

Dos mundos interactúan en este trabajo: el novelístico y el de la canción popular. Las novelas seleccionadas para ello son *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, ambas mexicanas y merecedoras de ser ubicadas dentro de la corriente denominada “nueva novela histórica”. Las canciones, un corrido y un bolero.

Palabras clave

Literatura mexicana – nueva novela histórica – canción popular.

Abstract

Two worlds interact in this paper: the novelistic one and that of the popular song. The novels selected for that purpose are José Emilio Pacheco's *Battles in the Desert* and Fernando del Paso's *News from the Empire*, both Mexican and deserving to be placed within the so called “new historical novel”. The songs: a stroll and a bolero.

Keywords

Mexican literature – new historical novel – popular songs.

1. Canción popular: corrido y bolero

Lo característico de la vida y funcionamiento de la canción en el mundo moderno es quizá su flexibilidad, el poder amalgamar componentes tradicionales y novedosos, rurales y urbanos, populares y letrados, vehiculizando frecuentes y múltiples préstamos mutuos. Las ciudades fueron, al respecto, un ámbito privilegiado para tales cruces. En ellas surgieron, por ejemplo, los vendedores de pliegos de cordel que solían ofrecer también otros humildes productos; betún, mechas, piedras para mechero, cordones, etcétera. Estos vendedores de pliegos de cordel eran habitualmente ciegos y, en el imaginario popular, la palabra del que no veía, cantando, recitando o salmodiando, tenía virtudes especiales. El repertorio de tal poesía oral provenía en buena parte de los viejos romances caballerescos, con sus héroes castellanos, carolingios o bretones, pero junto a ellos pululaban los novelescos, de cautivos y renegados, de bandoleros y guapos. Una vertiente importante es la de las versiones de crímenes muy conocidos y otros hechos de sangre horripilantes. Quienes hayan visto la película española *El crimen de Cuenca*, dirigida por Pilar Miró en 1979, recordará una escena ilustrativa de esto último. Tras recitar, el ciego vendía por unos céntimos los pliegos, a veces rústicamente ilustrados, con el texto que acababa de interpretar.

Esta literatura vulgar concitó el profundo rechazo de los letrados desde la segunda mitad del XVIII, cuando diversas Reales Cédulas, como la del 21 de junio de 1767, mandaron recoger los romances de ciegos y coplas de ajusticiados como ofensivos y perturbadores de la tranquilidad pública. Mientras tanto, los romances habían emigrado y arraigado en América y no sólo en la conquistada por España: romances de cordel, acompañados de grabados ilustrativos, son comunes en Recife (Pernambuco) y Juazeiro

(Ceará), ciudades brasileñas, que recuerdan tanto hazañas de Roldán cuanto atrocidades de los cangaceiros.

Fructífero brote del mismo tronco son los corridos mexicanos, que, tras un largo período de anonimia y tradición, pasaron a integrar un profuso sector de la canción comercial de consumo discográfico, previa alteración, aunque parcial, de los moldes heredados. El nombre proviene del romance corrido andaluz, llamado así porque prefiere las estrofas de cuatro versos octosílabos apoyados en una frase melódica compuesta de cuatro incisos musicales y estribillo. Se los canta con acompañamiento de bandoneón, arpa o el conjunto instrumental denominado “mariachi” (arpa, violines, jaranas, guitarras y guitarrones), en campamentos, mercados o por las calles, y favorecen su difusión las grabaciones, la radio y la imprenta de pliegos sueltos o cuadernillos. Si bien hay ejemplos desde fines del siglo XVII, su popularidad acompaña los principales sucesos políticos del XIX: cuartelazos, asonadas, revoluciones, guerras. La prolongada Revolución mexicana iniciada en 1910 dio origen a un nutrido repertorio de corridos acerca de las vicisitudes de la lucha armada, feroces crímenes de los diversos bandos, biografías de los principales caudillos, etcétera.

Respecto del bolero, hay consenso en señalar a Europa, en especial a España, como cuna del género (por ejemplo: contradanza del XVIII, danzón y habanera del XIX y la romanza francesa, también del XIX). De todos modos, el bolero más allá de sus raíces europeas es definitivamente algo latino y aunque lo ubiquemos a veces en Cuba o el Caribe es un patrimonio colectivo que toca e involucra a América Latina toda, desde México a la Argentina, incluyendo a Brasil. Desde los tríos de guitarra hasta las orquestas sinfónicas, el bolero devino insoslayable en el mundo musical latinoamericano, en especial entre durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. Historiadores del género asocian su

era dorada con el desarrollo de los medios de comunicación de la época como la radio, las películas y las grabaciones en discos.

La película *La mujer de la próxima puerta* (*La femme d'à cote* dirigida por François Truffaut, 1981) nos ofrece, mediante las palabras de uno de sus personajes, una interesante reflexión sobre las letras de los boleros, que parafraseamos así: nos parecen cursis hasta que sufrimos una pérdida de amor; entonces, no hay palabras que nos resulten más justas y verdaderas.

2. Primera novela

Noticias del Imperio de Fernando del Paso reconstruye la aventura imperial de Maximiliano y Carlota, en México, entre los años 1864 y 1867.¹ La novela está precedida por una breve síntesis que ubica el recorte histórico. Es decir, la decisión del entonces emperador de los franceses, Napoleón III, de enviar a México un ejército de ocupación. El pretexto había sido la suspensión de los pagos de la deuda externa mexicana, en 1861, durante la presidencia de Benito Juárez. Se decide, entonces, crear en México una monarquía y poner al frente de ella a un príncipe europeo católico: el Archiduque austriaco Maximiliano de Habsburgo, que llegó a México en 1864 con su mujer, la Princesa Carlota de Bélgica. Es significativo que si, por una parte, se declara que el libro se basa en “este hecho histórico y en el destino trágico de estos efímeros emperadores” (11), por la otra, la simple percepción de su abultado volumen (668 páginas) nos permite sospechar que la empresa es más ambiciosa.

En realidad, hay toda una desmesura de la escritura, toda una construcción barroca, si se quiere, que nos habla de la obsesión por capturar la “novela total” que alimen-

ta este texto; decimos esto no en el sentido que implica la pretensión de agotar y cerrar ‘todo’ en un círculo, sino en el sentido de la sed de multiplicidad y complejidad características de toda una serie de novelas contemporáneas, de las que nos habla el escritor Ítalo Calvino.² Al respecto, cabe traer a colación la lectura crítica de Inés Sáenz que, basándose también en Calvino, se refiere a la novelística de Fernando del Paso como el producto de la búsqueda de la “novela total”, entendida como aquella que toma la forma de enciclopedia y se concibe como método de conocimiento.³ Dice Sáenz:

La forma de la novela es el resultado de una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas que establecen un diálogo dentro del mundo novelesco. Es precisamente esa capacidad del escritor de entretejer los diversos saberes y códigos en una visión plural del universo la que hace que su oficio represente un gran desafío.
(13)

Precisamente, Fernando del Paso es, para esta autora, el que mejor representa tal corriente novelística en las letras mexicanas del siglo XX, en estrecha relación con Carlos Fuentes, en especial el de *Terra nostra*.

La novela, retomamos, cuenta la historia del breve reinado de Maximiliano y Carlota; si, como dijimos, los jóvenes emperadores llegan a México en 1864 y las tropas juaristas vencen y fusilan a Maximiliano en 1867, el relato estaría acotado a esos escasos tres años de la historia mexicana. Pero, si bien éste es el núcleo,

la historia narrada no se agota en él. Por una parte, tenemos los preparativos, es decir, cómo se va conformando este plan en cuyo diseño intervienen diferentes actores: Napoleón III de Francia y la emperatriz Eugenia; los sectores más conservadores de México, en especial los que viven en Europa, dentro de los que se destacan José Manuel Hidalgo y José María Gutiérrez Estrada; Leopoldo I de Bélgica, padre de Carlota; Francisco José, hermano de Maximiliano y emperador austrohúngaro; el Papa Pío Nono, por nombrar solamente algunos de los destacados personajes que toman parte de esta desdichada empresa. Por la otra, la larga vida de Carlota que muere en 1927, ya perdida la razón, en Europa (hacia donde había viajado casi un año antes del fusilamiento de Maximiliano con el propósito de conseguir ayuda para su marido) posibilita que la narración se extienda más de medio siglo después de la caída del breve segundo imperio mexicano. En rigor, mediante los antecedentes de las familias reales europeas y sus entrecruzamientos, así como las referencias a los territorios colonizados, el espectro histórico se amplía desde los tiempos de la civilización precolombina, al imperio de Carlomagno y aun anteriores.

La escritura de *Noticias del Imperio* llevó diez años; el texto finaliza con la notación de los siguientes espacios y fechas: Londres, 1976; París, 1986. La novela no tiene una sección dedicada a enumerar las fuentes consultadas pero, a poco que se avance en la lectura, puede apreciarse su base erudita y, además, en el cuerpo mismo de la novela, en especial en los capítulos finales, el narrador nos va brindando ciertos

datos bibliográficos, sobre los que hace comentarios, expresa dudas, saca algunas conclusiones, etcétera. En cuanto a su organización, sus veintitrés capítulos están claramente indicados con números romanos y títulos. La distribución de estos capítulos será objeto de análisis más adelante, pero cualquier lector que comience por mirar el índice de la novela notará que toda una serie de capítulos responde al mismo título (los impares), mientras que los otros no solamente tienen títulos diferentes sino que cada uno de ellos, a su vez, presenta tres subtítulos. La lectura de este índice nos habla de una estructura cuidadosamente pensada, más allá de que los comienzos de una primera lectura puedan producir el efecto de haber entrado en contacto con una escritura que crece desaforada a partir de una suerte de asociación libre.

3. Primera canción: el corrido

La novela se estructura, como dijimos, en veintitrés capítulos cuya alternancia de pares e impares coincide con la alternancia de dos registros discursivos diferentes. En una primera aproximación, podemos resumir así lo observado: los capítulos pares reconstruyen una cronología que abarca sin interrupciones el recorrido que va desde 1861 hasta 1867, para tomar, en el capítulo XXII, último de esta serie, el período comprendido entre 1872 y 1927. Los capítulos impares, que abren y cierran la novela, son el largo monólogo de Carlota, enunciado de manera invariable desde el castillo de Bouchot, Bélgica, en 1927. Respecto de los capítulos impares, en líneas generales, la voz de Carlota es más poética, desde su textura retórica, desde ya, pero también

por las frágiles y por momentos inexistentes fronteras entre lo recordado, lo soñado y lo alucinado. La tematización de la locura brinda toda su potencia a esta modalidad discursiva. A grandes rasgos, también, la voz narradora que se atiene al despliegue cronológico de los hechos, se nos ofrece como más racional, más cercana a la narración histórica, menos metafórica, en síntesis. Pero, repetimos, tales afirmaciones solamente son válidas desde una mirada panorámica; si nos acercamos y prestamos atención a ciertas estrategias narrativas, a determinados modos de construcción de las frases que caracterizan algunas zonas textuales, no estaremos tan tentados ya a sostener tal contraste en todos sus términos sino, más bien, a percibir sus matices. Así, por una parte, observamos que ciertas estrategias retóricas que son características de los monólogos de Carlota impregnan también muchos de los capítulos pares. Nos referimos a la repetición de estructuras sintácticas, el juego alternado de diferentes voces, las enumeraciones abrumadoras, entre otras.

El recurso de la alternancia que da origen a la estructura dual de la novela, se reproduce, entonces, hacia el interior de los subcapítulos, subrayando su naturaleza recursiva. En suma, la alternancia y el contraste global entre capítulos pares e impares deben ser matizados tanto por las estructuras recursivas presentes en las dos series, como por la heterogeneidad que los capítulos pares ostentan.

El último de los monólogos incluidos en la serie de capítulos pares es el de un integrante del pelotón de fusilamiento de Maximiliano, que le habría dado el tiro de gracia. La historia es simple: un soldado de las tropas de Escobedo, con años de hereje y de asaltar iglesias, forma parte del pelotón; Maximiliano le da una moneda y pide que no le tiren a la cara. El soldado

tiene que darle, luego, el tiro de gracia. Al principio, se queda tranquilo pero, luego, la revelación divina que le hace identificar al Emperador fusilado con Cristo, hace que no pueda olvidar nunca ese día. El soldado bañará la bala de salva con el oro de la moneda que le dio Maximiliano, a modo de ofrenda. Repetimos, es una historia sencilla, pero, como siempre, lo interesante es cómo está narrada. Precisamente, el subcapítulo se llama “Corrido del tiro de gracia” (XX, 2) y su estructura alterna las estrofas del corrido con el monólogo del soldado.⁴

El soldado comienza expresando su imposibilidad de olvidar aquel 19 de junio de 1867. Desde una mirada retrospectiva, le parece que su nacimiento y su vida toda sucedieron en función de ese día. El segundo párrafo da un giro. El soldado cree que, aun si pudiese olvidar, su “mala conciencia” le haría inventar todo, con exactos detalles, y hasta creérselo. El tercer párrafo intercala las largas increpaciones y manifestaciones de incredulidad que muchos hacen al soldado, con sus breves afirmaciones. El párrafo cierra con la decisión del soldado de no contradecirlos: “pues les diré que sí, que está bien, que no los voy a contradecir, que les llevaré la corriente y les diré que es verdad. Es decir, que es verdad que todo fue mentira.” (577). El párrafo cuarto expande el tema de la mentira y el soldado niega, punto por punto, toda su historia. El siguiente párrafo está construido con preguntas que presuponen una respuesta afirmativa: “¿Quién, entonces, estaba rezando? [...] ¿A quién otro si no a mí, pecador arrepentido de todos sus pecados a quien el Señor privilegió con

una gran revelación esa mañana del 19 de junio del año 67 [...]?” (579-580). El sexto párrafo pone en discurso las dos versiones: “Sí me tocó la bala de salva, no me tocó la bala de salva [...] El tiro no lo mató porque Maximiliano estaba muerto. El tiro sí lo mató, porque Maximiliano estaba vivo.” (580-581). En el séptimo párrafo, el soldado expresa que él hubiera inventado todo eso sólo si hubiese tenido la suficiente imaginación. El uso continuo del potencial (inventaría) connota que, en rigor, no hace más que decir sus recuerdos y que no está inventando nada, aunque lo que cuente parezca ser cosas de novelas y de cuentos. En el octavo y último párrafo, el de su despedida, deja en manos del lector (o del oyente) la decisión de cómo armar la historia. Deja todo en sus manos, menos la bala de salva que bañó con “el oro de exvoto en forma de corazón que hice con la medalla que hice con la moneda que me dio, no me dio, sí me dio Maximiliano esa mañana de junio en el Cerro de las Campanas, para que no le apuntara a la cara.” (583).

La carga metaficcional del subcapítulo es alta: aparece tematizada la problemática de las múltiples versiones, del peso de lo verosímil, de la dificultad para discernir la verdad de la mentira, etcétera. Sus diez páginas operan como una suerte de puesta en abismo de la novela toda; recordemos que cada párrafo está separado del otro por las intercalaciones de las estrofas del corrido, con lo que a la puesta en abismo filosófica sumamos la de la construcción estructural. Asimismo, la decisión de dejar en manos de sus oyentes la decisión de sancionar qué es verdad y qué no lo es, metaforiza

el trabajo de lectura de la novela; y así como el soldado guarda para sí la bala de salva, el autor de *Noticias del Imperio* atesoraría la experiencia que su génesis y proceso de escritura implican, más allá de las intervenciones críticas que pueda recibir.

Las dificultades del escritor-investigador para despejar ciertos blancos en la historia y la autoconciencia de lo relativo de las “versiones” y del grado de ingenuidad que supondría dar por cierta a una de ellas de manera unívoca tiene su correlato en la apelación a un lector que “trabaje” con el texto, que diseñe sus diagramas de lectura, que elija: “Y ya con ésta me despido. Allí les dejo, señores, la verdad y la mentira. [...] Todo se lo dejo, para que ustedes hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido”. (583).

4. Segunda novela

4.1. Introducción

Poeta, novelista, José Emilio Pacheco es autor de una importante obra en la que, a lo largo de las diversas publicaciones de sus textos, tanto poéticos como narrativos, podemos observar la insistencia en el paso del tiempo como problemática privilegiada, cuestión que puede apreciarse desde los mismos títulos de sus libros, como *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Ayer es nunca jamás* (1978), *Desde entonces* (1980), *Fin de siglo y otros poemas* (1984), entre otros. Más allá de los cambios esperables o, en otras palabras, del devenir en su escritura, la pérdida asociada al tiempo irreversible se man-

tiene en su obra, entretrejida con otras temáticas que la expanden, sitúan o concretan.⁵ ¿Cómo resistir el deseo de transcribir uno de sus poemas? De los múltiples posibles, elegimos “Contra la kodak”.⁶

Cosa terrible es la fotografía
Pensar que en estos objetos cuadrangulares
yace un instante de 1959
Rostros que ya no son
Aire que ya no existe
Porque el tiempo se venga
de quienes rompen el orden natural deteniéndolo
las fotos se resquebrajan amarillean
No son la música del pasado
son el estruendo
de las ruinas internas que se desploman
no son el verso
sino el crujido
de nuestra irremediable cacofonía. (44).

Si el tiempo se venga de los que aspiran a detenerlo mediante el simple acto de fijar una escena en una fotografía, ¿qué pasa con la escritura de los recuerdos? Una diferencia se da en el plano de la creación, es decir, en el fotógrafo (al menos que esté componiendo un *collage*) el tiempo de lo fotografiado y el tiempo del acto de fotografiarlo coinciden. En cambio, en la escritura hay siempre una distancia entre el tiempo del acto de escribir y el de los hechos que son rememorados, aun en los casos de narraciones sobre acontecimientos ultrarrecientes, que no es éste el caso, es decir, el de la novela corta que ahora nos ocupa: *Las batallas en el desierto*.⁷ Precisamente, en ella, el relato está contado

por una voz narrativa (la de Carlos, adulto que recuerda su infancia) que, treinta años después del episodio infantil, pone en escena no sólo el hacer sino, también, el habla recordada (la de Carlitos).⁸

¿Cuáles son los tiempos rememorados? La infancia de Carlos transcurre durante el gobierno de Miguel Alemán, cuya presidencia ocupó el sexenio 1946-1952. En el nivel internacional, estamos en la Segunda Posguerra y la consolidación del nuevo estado de Israel. En el contexto mexicano, el llamado alemanismo significó la entrada de lleno del país a la estructura económica de los Estados Unidos, proceso que conlleva una mayor polarización entre ricos y pobres, la puesta en marcha de una industrialización y unas obras de urbanización no siempre bien planificadas y controladas, y la consecuente degradación (en casos, hasta destrucción) del medio ambiente. En lo cultural, la tendencia que se afirma es la de la norte-americanización de gustos y pautas de consumo. En el plano político, lejos de fortalecer la democracia, está caracterizado por un creciente autoritarismo.⁹ De manera sutil, todas estas huellas históricas operan en la trama de la breve novela.¹⁰

La historia narrada es de una sencillez que puede llamarnos a engaño: Carlitos vive con su familia en la ciudad de México, donde nacieron tanto él como su hermana menor. La familia, sin embargo, procede de Guadalajara, donde las otras dos hermanas y el hermano mayor de Carlos habían nacido y pasado sus primeros años. La mamá de Carlitos proviene de una familia aristocrática empobrecida, que perdió tierras durante la

Revolución; el papá, en cambio, es el hijo de un sastre que pudo estudiar en la universidad y ha invertido el dinero aportado por su mujer, en la apertura de una fábrica de jabón, en la capital mexicana. Carlos va al colegio donde los chicos juegan a ser los árabes y judíos de la posguerra, haciendo las “batallas en el desierto”, mientras que los nenes que realmente son de familias judías o árabes no juegan sino que se insultan en serio. Carlos se hace amigo de un compañerito llamado Jim. Apenas Jim lo invita a su casa para tomar la merienda y Carlos conoce a Mariana, la mamá de Jim, se enamora de ella por completo. A pesar de sus razonamientos acerca de que nada puede pasar entre un niño y esa mujer tan bonita, un día Carlitos no aguanta más y se escapa del colegio para decirle a Mariana que la ama. Esa escapada traerá drásticas consecuencias en su vida: sus papás lo cambian de escuela, lo mandan a confesarse con un sacerdote católico y lo hacen examinar por un psiquiatra. Luego de unos meses, las cosas han cambiado: el papá de Carlos ha vendido su fábrica de jabón a una corporación norteamericana; la familia ha prosperado económicamente y Carlitos ha terminado sus estudios en la nueva escuela. Un encuentro fortuito con un ex compañero, Rosales, hace que se entere de que Mariana se habría suicidado, después de una discusión pública con su amante, un funcionario del gobierno de Alemán. Carlos corre al departamento donde Mariana y Jim vivían, pero ellos, obvio, ya no están ahí, y, es más, nadie sabe decirle nada: hasta el portero es nuevo en ese trabajo. Treinta años después, Carlos recuerda esos hechos, y es el relato del recordar

y de lo actualizado por el recuerdo, lo que construye nuestra novela.

4.2. Cuando crecer es perder

Si, como dijimos, el tema del paso del tiempo y la pérdida que conlleva están presentes con insistencia en la obra de Pacheco, en general, y en la novela que nos ocupa, en particular, podemos preguntarnos qué es lo que se perfila como pérdida en *Las batallas en el desierto*. En principio, Carlos, el narrador, ha dejado atrás su infancia y pubertad; es un hombre adulto, el que recuerda. Esta afirmación suscita otro interrogante: ¿se trata de una pérdida que hay que añorar o no? En otras palabras, más allá de que la idealización de los primeros años de vida constituye un tópico en la literatura occidental, no siempre el hecho de haber dejado esos años atrás es representado como un hecho a pura pérdida. En casos, el personaje adulto ha superado obstáculos, ha vencido sus demonios personales, en una suerte de proceso de mejoramiento (como diría Claude Bremond) o, en otras palabras, el personaje ha transitado desde la tragedia hacia la comedia.¹¹ No es el caso aquí. Carlos ha perdido capacidad de asombro; el amor que supo sentir por Mariana ha desaparecido y la misma Mariana también, sin que parezca que nuestro narrador-personaje haya podido olvidarla (“y ni siquiera ahora, tantos años después, voy a negar que me enamoré de Mariana”, 57). ¿Acaso fueron años idílicos los de su primera juventud? No, no lo fueron y, a nues-

tro entender, eso hace de la pérdida una experiencia tan devastadora. Porque no se ha perdido desde una supuesta edad de oro, sino que tenemos una pérdida a partir de situaciones y vivencias ya, en sí mismas, carenciadas. Pérdida de la pérdida, entonces.

Así las cosas, aun cuando sepamos que la mamá de Carlitos es prejuiciosa y de un rancio conservadurismo, que el papá no es precisamente un ejemplo desde el momento en que mantiene a una familia paralela y clandestina, que el hermano mayor tiene prácticas que rayan en la delincuencia y se vincula con los grupos de ultraderecha, en el mundo familiar; aun en conocimiento de las fallas estructurales y coyunturales que la sociedad de México tiene, en esos tiempos de posguerra y, en especial, durante el gobierno de Alemán, en el plano nacional; en síntesis, aunque sepamos todo eso, igualmente sentimos que Carlos ha perdido y, al recordar, añora lo perdido. ¿Qué cosas? Por empezar, el estallido del primer amor que, de acuerdo con un imaginario extendido, es de una singularidad cuya experiencia es irrepetible. Simultáneamente, Carlitos es confrontado, mediante esta experiencia, con unas reglas del juego social que, en principio, lo asombran para, enseguida, decepcionarlo y hasta enojarlo. Así, cuando su hermano Héctor combina su aprobación machista con las advertencias de que se cuide del poderoso amante de Mariana, Carlos no alcanza a comprender el porqué de tanto bullicio, si él no ha hecho “nada de nada”.

Otra experiencia altamente significativa es la de su confesión con el cura católico, en la que podemos

leer el sustrato de una crítica anticlerical, cara a la cultura e historia mexicana, dado el peso de la Iglesia Católica en esa sociedad. Durante la confesión, el cura solicita detalles morbosos acerca de la relación entre Carlitos y Mariana. Es más, ante la ignorancia del niño sobre ciertos temas, como es el de la masturbación, el cura termina funcionando como una suerte de maestro, en un gesto que satiriza tanto su rol de guardián de la pureza como su exceso de didactismo.¹²

La consulta con los psiquiatras no sale mejor retratada. Por empezar, Carlitos es interrogado por un joven con el que no puede haber comunicación posible, ya que Carlos no conoce la jerga en que le habla. Después de tan inútil interrogatorio, una muchacha le toma algunas pruebas, al estilo del test de Rorschach. Además, ambos jóvenes hablan delante de Carlos sobre su caso, como si el niño no estuviese presente. Para completar el cuadro, cada uno de ellos elabora un diagnóstico contrapuesto al del otro.

Tempranas experiencias, estas, que hacen que el abandono de su infancia llegue acompañado, para Carlitos, de la percepción de que algo no anda bien con ciertos espacios de legitimación de la sociedad, dadas las respuestas que tiene de sus padres y su hermano, las autoridades de la escuela, el cura y los psiquiatras; es decir, la familia, la educación, la iglesia y la salud mental.

Pocos meses después, Carlos parece haber perdido, además, la capacidad de responder con su rechazo espontáneo y natural rebeldía (en la medida en que algo del hombre, aunque se trate de un niño, pueda ser natural). Al término del año escolar, Carlos disfruta del ascenso económico de su padre, y practica tenis con raqueta propia y trajecito blanco. Héctor, su hermano, estudia en la Universidad de Chicago y las hermanas mayores, en Texas. La familia ente-

ra planifica pasar las navidades en Nueva York, para lo que tienen reservaciones en el Hotel Plaza. Y, aunque la noticia de la muerte de Mariana lo perturbe; aunque, además, el hecho de que intente averiguar sobre esa muerte agregue a su aprendizaje la dura lección de que el poder puede ocultar y disfrazar todo, o casi todo, cuando llegue el momento, Carlos se quedará en una escuela en Virginia.

4.3. Ajuste de cuentas: una vida pequeña, metáfora de una gran ciudad

A lo largo de su obra, poética y narrativa, Pacheco se ha referido, en múltiples oportunidades, a la descontrolada urbanización de la capital mexicana, con los consecuentes descalabro ecológico y deterioro de la calidad de vida de sus habitantes, en especial los más pobres. Se observa, entonces, una suerte de añoranza por la ciudad de otrora, más tranquila, en fin, más vivible.

¿Qué pasa al respecto en *Las batallas en el desierto*? ¿Es que México era una ciudad hermosa entre fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta? No. Por lo menos, no en el relato de esta novela. El año recordado por Carlos, el de su enamoramiento con Mariana, es el año de la poliomielitis, la fiebre aftosa y las inundaciones, cuando “el centro se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lanchas.” (10). Muchos son los lugares de la ciudad que dan miedo, cuando la calzada de la Piedad todavía no se llamaba avenida Cuauhtémoc y la divisoria entre la colonia Roma y la llamada Doctores marcaba la diferencia entre las viviendas de la clase media de pocos recursos y las vecin-

dades ruinosas de los pobres: “El miedo de estar cerca de Romita. El miedo de pasar en tranvía por el puente de avenida Coyoacán: sólo rieles y durmientes; abajo el río sucio de La Piedad que a veces con las lluvias se desborda.” (14). No todo era, desde ya, como en Las Lomas o Polanco, los barrios de los adinerados. El patio de la escuela, por dar otro ejemplo, es llamado “el desierto” por los chicos que juegan en él, dada su ausencia de vegetación o juegos: “Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo.” (15). La misma colonia Roma, donde Carlos vive por esos años con su familia, ha comenzado ya su degradación. “Venida a menos” (18), la recuerda Carlos, ya adulto. De igual modo, Carlos nos hace saber lo que su madre sentía: “Odiaba la colonia Roma porque empezaban a desertarla las buenas familias y en aquellos años la habitaban árabes y judíos y gente del sur: campechanos, chiapanecos, tabasqueños, yucatecos.” (22); lo que, sin duda, nos habla tanto de los prejuicios de esa señora que se la pasa cocinando, lavando, etcétera, y no ve “sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa”, como de la colonia en cuestión en sí.

Las obras del gobierno no contribuyen a mejorar el paisaje urbano: las inauguraciones de la época son objeto de descripciones cargadas de ironía (por ejemplo, véase 16-17). La relación existente entre la actividad de algunas de las corporaciones norteamericanas con la creciente contaminación de la capital mexicana se presenta, en el relato, estrechamente trenzada con la historia de la familia de Carlos: la crisis de la fábrica de jabón de su papá, la degradación del medio ambiente, el peso de la publicidad difundida por los medios de comunicación masivos y la ilusión de progreso. Sin embargo, algunos espacios son evocados de un modo especial. Sin duda, uno de ellos es el departamento de Ma-

riana, que “olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio” (27). Sus “muebles flamantes de Sears Roebuck” (27), sus fotografías, los juguetes y útiles escolares de Jim, los electrodomésticos comprados en Estados Unidos aúnan, en la memoria de Carlos, lo moderno con lo amable y hasta fascinante. Otro es la plaza Ajusco, donde Carlitos se refugia durante ese primer fin de semana vivido con la tristeza que le ocasiona su amor imposible por Mariana: “Volví a ser niño y regresé a la plaza Ajusco a jugar solo con mis carritos de madera. La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar.” (33). Ambos espacios están connotados por las vivencias y sentimientos del protagonista. La misma colonia Roma aparece bajo otro tono, la noche cuando Carlitos regresa a su casa después de conocer a Mariana:

Caminé por Tabasco, di vuelta en Córdoba para llegar a mi casa en Zacatecas. Los faroles plateados daban muy poca luz. Ciudad en penumbra, misteriosa colonia Roma de entonces. Átomo del inmenso mundo, dispuesto muchos años antes de mi nacimiento como una escenografía para mi representación. (30).

El hecho de formar parte de su vida, de modo singular, es lo que hace de estos lugares algo que Carlos preserva en su recuerdo sin que el tono irónico o la parodia primen sobre la veta sentimental.¹³ Espacios de la pérdida, todos ellos. El departamento de Mariana ya no estará allí cuando Carlitos regrese con la esperanza de comprobar que Rosales se ha equivocado o le ha mentado, con la esperanza de que Mariana, en fin, no esté muerta. La colonia Roma ya no tendrá esa penumbra sugerente ni estará envuelta en ese halo

de misterio, como la noche en que sus calles se asocian con el bolero que toca una sinfonola: “Al escuchar el otro bolero que nada tenía que ver con el de Ravel, me llamó la atención la letra. Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo.” (31).¹⁴ La imagen del bolero insiste en la novela. No sólo está asociado al enamoramiento de Carlos y Mariana, así como a las calles de la colonia Roma que el protagonista camina, de vuelta a su casa, en su primera noche de enamorado. También brinda el título a dos de los capítulos de la novela, como hemos dicho, y cierra el segundo de ellos (llamado, precisamente, igual que el bolero: “Mariana se había convertido en mi obsesión. Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo.” (35).

La asociación romántica entre espacio y subjetividad puede verse, entre otras disponibles, en la siguiente cita:

Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije:
Voy a guardar intacto el recuerdo de este
instante porque todo lo que existe ahora
mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo
veré como la más remota prehistoria. Voy a
conservarlo entero porque hoy me enamoré
de Mariana. (31).

Por su parte, la plaza de su niñez nunca volverá a tener una presencia tan fuerte como la que tiene en el momento en que Carlitos se despide de esa infancia, cuando vuelve a ser niño en el preciso momento en que deja de serlo, cuando juega, seguramente por última vez, con sus juguetes de madera que ya no sólo no volverán a entretenerlo a él, sino que tampoco serán parte de los juegos de otros niños en el futuro, definitivamente reemplazados por aquellos que

acompañan la supuesta modernización mexicana.¹⁵

Al hablar de la plaza Ajusco, en el mismo párrafo, otros espacios asociados a otras pérdidas, ahora colectivas, son convocados. Retomamos, pues, la cita que hemos interrumpido por razones de análisis textual:

La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar. Sus casas porfirianas, algunas ya demolidas para construir edificios horribles. Su fuente en forma de trébol, llena de insectos que se deslizaban sobre el agua. Y entre el parque y mi casa vivía doña Sara P. de Madero. [...] La viejita frágil, dignísima, siempre de luto por su marido asesinado. (33).

Si las decaídas mansiones de la época de Porfirio nos hablan del paso inexorable del tiempo, la irrupción de la viuda de Francisco Madero hace presente la idealización de esos comienzos revolucionarios que se proponían alcanzar la democracia y la justicia.¹⁶

Los libros escolares de Carlos, por su parte, hablaban de un futuro promisorio para México. El país, de alguna manera, prometía tales bondades ya, desde su forma geográfica: “visto en el mapa México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia. Para el impensable 1980 se auguraba –sin especificar cómo íbamos a lograrlo– un porvenir de plenitud y bienestar universales” (11). Los años han pasado y tales promesas no sólo no se han cumplido sino que suenan como una broma de mal gusto. El Carlos adulto, que recuerda su infancia, así lo sabe:

Demolieron la escuela, demolieron el edi-

ficio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años. (68).

El paralelismo existente entre el crecimiento de Carlos, con todas las pérdidas que ello conlleva y la profundización de los males que afectan a la ciudad de México alcanza su punto más alto en estas frases con las que termina la novela: los años de su infancia idos de manera irreversible, preguntas que han quedado sin contestar y lo más probable es que nunca encuentren respuesta, y la ciudad de entonces demolida y olvidada. Pero, y en esto encuentro la única utopía del texto, ni Carlitos, ni Mariana, ni el México de esos años existen ya en el mundo “objetivo” pero, simultáneamente, ninguno de ellos está ausente de la memoria de Carlos; es a él que le sigue importando, es él quien puede sentir nostalgia de “ese horror”, porque *ese horror* es su vida. Y, mediante el relato, esas personas, esos espacios y esos tiempos también existen en nosotros, sus lectores.

El relato, entonces, es una apuesta hecha a la posibilidad de reponer la experiencia que tanto nuestro protagonista, en particular, como el hombre de nuestros tiempos, en general, han perdido.¹⁷ Entre el “me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?” (9) del comienzo y el “me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año” (67) del final, el trabajo de reponer la ausencia, escritura mediante, arroja la experiencia del amor por Mariana como lo que merece ser rescatado. Es por eso que todo lo que hace a Mariana, como dijimos, está libre del escalpelo crítico. El departamento de Mariana no sufre la degradación, aun no merecida, de la pobreza de

la vivienda de Rosales, ni el amontonamiento (de personas, de objetos) de la casa de Carlitos, pero tampoco tiene el lujo obsceno de la mansión de Harry Atherton. De similar modo, entre el insultante uso del inglés llevado a cabo por los padres de Harry delante de Carlitos (al que menosprecian en la cara, con la tranquilidad de que no entenderá lo que ellos dicen) y las arduas clases de inglés tomadas por el papá de Carlos, Mariana se mueve con naturalidad tanto en su lengua materna como en el inglés aprendido en San Francisco para hablar con amabilidad y afecto. Entre las utopías perdidas y la corrupción imperante, Mariana, que es amante de un hombre del régimen, terminará acusándolo (a su amante y a los demás alemanistas) de ladrones. Por último, Mariana no tendrá nunca más de veintiocho años; al menos para Carlitos, que sabe que, si viviera, en el momento en que él escribe su relato, tendría sesenta años. Pero nosotros sabemos que sólo existe en esa experiencia de olvidos, recuerdos y escrituras de lo re-presentado, y, en esas páginas, mientras que el niño que la amó es ahora un adulto, todos han envejecido (o muerto viejos), la ciudad ha seguido superpoblándose y llenándose de suciedad, y la política corrompiéndose: Mariana es y será siempre linda, joven y amable, en todos los sentidos del término. Por eso, ante la pérdida de la experiencia, Carlos trabaja en la experiencia de la escritura.

Notas

¹ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*. México: Diana, 1987. Las citas textuales corresponden a esta edición.

² Pensamos en lo expresado en la última de las propuestas “para el próximo milenio” hecha por Ítalo Calvino bajo el título “Multiplicidad”. Aunque se hace difícil extraer un párrafo en particular, propongo éste: “Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia abierta, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo ‘enciclopedia’, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el

conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.” (130).

³ Cf. Sáenz.

⁴ La letra del “Corrido del tiro de gracia”, eliminando las intercalaciones del monólogo en sí, queda como sigue: “Año del sesenta y siete, / presente lo tengo yo: en la ciudad de Querétaro / nuestro Emperador murió. // Un diecinueve de junio / que el mundo nunca olvidó, / se ejecutó la sentencia / que el presidente ordenó. // Carlota estaba muy lejos / y no vio la ejecución. / Además estaba loca: / no supo lo que pasó. // Muy temprano en la mañana / despertó el Emperador, / y al padre de sus confianzas / sus pecados confesó. // Luego al salir del convento / de todos se despidió, / y dijo qué bien que muero / en un día de sol. // Al Cerro de las Campanas / el cortejo se marchó. / Cuando llegó estaban listos / los hombres del pelotón. // Al coche negro en que iba / la puerta se le atoró, / y él salió por la ventana / por su propia decisión. / Como Cristo en el Calvario/ parecía el Emperador. / Juárez fue el Poncio Pilatos, / y López lo traicionó. // A un lado estaba Mejía / y en el otro Miramón, / como si tuviera al lado / al bueno y al mal ladrón. // No me apunten a la cara, / les suplicó al pelotón / y a cada uno de los hombres / una moneda les dio. // Luego se volvió a la fila / y al General Miramón / por haber sido valiente / le cedió el lugar de honor. // Después descubrió su pecho / partiendo su barba en dos, / y al pueblo allí congregado / un discurso pronunció. // Que lo perdonaran, dijo / como los perdono yo. / Vine por el bien de México / y no por necia ambición. // Vine porque me llamaron / para hacerme Emperador / Ustedes me coronaron: / yo no soy usurpador. // Dijo el capitán preparen / y el Emperador sonrió:/ no se derrame más sangre, / se lo suplico por Dios. // El capitán dijo apunten / y el Emperador pidió: / que yo quiero ser el último / que por la Patria murió. // Así dijo y con voz ronca / Viva México, gritó. / El capitán dijo fuego / y el pelotón disparó. // Cuando sonó la descarga / el Emperador cayó, / pero estando ya en el suelo / una mano le tembló. // Que aún estaba medio vivo / el capitán discernió. / Con la punta de su espada / le señaló el corazón. // Un soldado con su rifle / un tiro le disparó, / y como fue a quemarropa / la levita se incendió. // Ya luego lo recogieron / para llevarlo al panteón / en una caja de pino / que el presidente compró. // Y como era muy esbelto / y nadie lo calculó / los dos pies se le salían / por la punta del cajón. // Pero antes de amortajarlo / de regreso a su nación / lo conservó el presidente / en una tina de alcohol. // Cuando le abrieron el pecho / partieron el corazón, / y los pedazos sangrando / vendieron al por menor. // Y siendo azules sus ojos / y no habiendo ese color, / los ojos negros de un santo / se los colocó el doctor. // Ahora que ya está en el cielo / a la diestra del Creador, / se curaron sus

heridas / y es de nuevo Emperador. // Carlota está en su castillo / loca y llena de rencor. / Unos bandidos mataron / al juez que lo condenó. // López se murió de rabia / y de bilis Napoleón. / Juárez se murió de viejo / junto a la Constitución. // Márquez murió de pobreza / y Bazaine como traidor, / y yo me quedé, señores, / comiéndome mi dolor, / pues ese tiro de gracia / que mató al Emperador, / yo fui, para mi desgracia, / el que se lo disparó. // Ya con ésta me despido, / por las hojas de un limón, / con otro tiro de gracia: / ése lo merezco yo. / Ya con ésta me despido, / por la boca de un cañón: / ahí les dejo este corrido / del sufrido Emperador, / y del hondo sufrimiento / del hombre que lo mató. / FIN.” (574-584).

⁵ Dice Verani: “Su obra creadora forma un conjunto de admirable unidad de escritura y visión. Poeta de la desolación, dominado por presagios de finalidad, ha ido despojándose progresivamente de la retórica establecida y de la noción del paso del tiempo como objeto estilizado, para adquirir, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), un decir plenamente afín con la sensibilidad contemporánea, conversacional, epigramático y de exacta sobriedad, que se vuelca sobre múltiples experiencias cotidianas con aguda conciencia crítica e irreverente ironía desmitificadora. [...] La preocupación central de su poesía, la fugacidad de lo vivido y el desgaste progresivo del mundo, subyace casi constantemente en su narrativa. Pero ésta privilegia otras dimensiones, entre las que se destacan tres: la infancia y la adolescencia, vistas como pautas del fracaso de la comunicación afectiva y del desencanto adulto; la persistencia de situaciones sociopolíticas degradantes, el testimonio penetrante y conmovido de la crisis del México moderno y de las crueldades cíclicas de la historia, y la apertura del relato a una realidad más vasta, la irrupción de lo inexplicable y fantástico en lo cotidiano.” (9-11).

⁶ Pacheco (1973).

⁷ Pacheco (1981). Las citas textuales corresponden a esta edición.

⁸ Respecto de esta operatoria narrativa, observa H. Verani: “La superposición de la voz de Carlos, narrador adulto que rememora su infancia y deja oír y percibir en el discurso su voz y su sensibilidad infantil –sin mediación o distancia aparente alguna- en su recurso de condensación temporal que singulariza la novela. Lo usual es introducir un discurso ajeno en el propio manteniendo la distancia del enunciator con respecto al discurso que se entromete. En *Las batallas en el desierto* se oyen, constantemente indiferenciadas, la voz del adulto que comunica la visión madura de los hechos y la voz del niño incapaz de dilucidar la situación vivida. Pacheco funde sutilmente dos órdenes temporales y dos perspectivas: la voz de Carlitos penetra el espacio textual con sus propias palabras, yuxtapuestas a las de Carlos, suscitando una contaminación de hablas de la cual emana la ironía y la riqueza lírico-sugestiva de la obra.” (264). Cf. Verani. “Di-

sonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*".

⁹ La plataforma de Miguel Alemán hablaba de un crecimiento económico rápido, basado en la empresa privada y que estuviese acompañado por los logros de una democratización política. En los hechos, el desarrollismo industrial y agrícola de Alemán benefició el crecimiento de los monopolios y el dominio de las corporaciones multinacionales, mientras que la reforma agraria, la industria mexicana y los servicios sociales fueron los perdedores en tal proceso. Para garantizar el desarrollo de estas políticas, el gobierno controló los sindicatos, frenó huelgas e impidió los aumentos de sueldos, volviéndose cada vez más autoritario. La distribución de la riqueza profundizó su desigualdad, por consiguiente. Y, como suele suceder, este proceso estuvo acompañado por una notoria corrupción gubernamental. Cf. Cockcroft.

¹⁰ La edición que tengo sobre la mesa de trabajo tiene solamente 68 páginas. Además, la tipografía es más bien grande y los espacios en blanco, generosos. *Las batallas en el desierto* se publicó por primera vez como un cuento en el suplemento llamado "Sábado", de *Uno más uno*, N° 135 (1980: 2-6). La novela, pese a su brevedad, está organizada en doce capítulos, según pasamos a enumerar: I. El mundo antiguo; II. Los desastres de la guerra; III. Alí Baba y los cuarenta ladrones; IV. Lugar de en medio; V. Por hondo que sea el mar profundo; VI. Obsesión; VII. Hoy como nunca; VIII. Príncipe de este mundo; IX. Inglés obligatorio; X. La lluvia de fuego; XI. Espectros; XII. Colonia Roma. Destacamos la calidad connotativa de algunos títulos como, por ejemplo, el del capítulo III que remite, no exento de humor, a los negocios corruptos de Alemán y su gabinete. Los capítulos V y VI toman sus nombres de un verso del bolero "Obsesión" y del título del bolero mismo, respectivamente.

¹¹ Respecto de la noción de proceso de mejoramiento, véase Bremond, uno de los artículos clásicos del estructuralismo francés. Al referirnos a la relación entre tragedia y comedia, estamos pensando en el trabajo de Northrop Frye acerca de los géneros literarios. En este contexto, el uso de estos conceptos es válido solamente para contrastar con la problemática de la pérdida, tal como es tratada en la novela de Pacheco.

¹² Citamos: "En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? Y luego: ¿Has tenido malos tactos? ¿Has provocado derrame? No sé qué es eso, padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de que hablaba con un niño incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame, y me echó un discurso que no entendí: Por obra del pecado original, el demonio es el príncipe de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor a Dios y obligarnos a pecar:

una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo. / Aquella tarde el argumento del padre Ferrán me impresionó menos que su involuntaria guía práctica para la masturbación. Llegué a mi casa con ganas de intentar los malos tactos y conseguir el derrame. No lo hice. Recé veinte padresnuestros y cincuenta avesmarías. Comulgué al día siguiente. Por la noche me llevaron al consultorio psiquiátrico de paredes blancas y muebles niquelados.” (44).

¹³ En tal sentido, los objetos estadounidenses, el modo de decorar la casa, las meriendas tan poco típicas de México, entre otros aspectos, no están acá descriptos con la mirada crítica que fenómenos similares acreditan en otras zonas del texto, sino, más bien, forman parte del clima fascinante que rodea al personaje de Mariana, en otras palabras, están teñidos por su encanto y el impacto que ella tiene en Carlitos.

¹⁴ Se trata del conocido bolero “Obsesión” de Pedro Flores, cuya letra reproducimos a continuación: “Por alto esté el cielo en el mundo / por hondo que sea el mar profundo / no habrá una barrera en el mundo / que mi amor profundo / no rompa por ti. // Amor es el pan de la vida / amor es la copa divina / amor es un algo sin nombre / que obsesiona al hombre / por una mujer. // Yo estoy obsesionado contigo / el mundo es testigo / de mi frenesí / y por más que se oponga el destino / serás para mí, para mí.”

¹⁵ Es interesante recuperar que, para Giorgio Agamben, los juguetes son algo eminentemente históricos. Cf. 94-128.

¹⁶ Dice Cynthia Steele: “En aquel entonces, debemos entender, un segmento inspirado de la élite revolucionaria aún mantenía su promesa de alcanzar la justicia social y sostener los valores democráticos. A la vez, conservaría una sensibilidad aristocrática, como aparece simbolizada en la arquitectura porfiriana demolida por la modernización burguesa. Este pasado reciente asociado con el mito de Madero, el mártir (y quizá, por extensión, el mito de Cárdenas) constituyen una especie de “Edad de Oro”, o lo que Bajtín llama una inversión histórica, un ideal anacrónico.” (280-281).

¹⁷ Giorgio Agamben retoma el diagnóstico que, en 1933, Walter Benjamin había hecho acerca de la pobreza de la experiencia que el hombre moderno sufre como consecuencia de la guerra de trincheras, la inflación y las tiranías contemporáneas. Agamben acota que: “Sin embargo hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infier-

nos en los trenes del subterráneo, ni la manifestación que de improviso bloquea la calle, ni la niebla de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente entre los edificios del centro, ni siquiera los breves disparos de un revólver retumbando en alguna parte; tampoco la cola frente a las ventanillas de una oficina o la visita al país de Jauja del supermercado, ni los momentos eternos de muda promiscuidad con desconocidos en el ascensor o en el ómnibus. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.” (8). También, véase Benjamín.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baroja, Julio Caro (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Benjamin, Walter (1982). “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 165-173.
- Claude Bremond, Claude (1970). “La lógica de los posibles narrativos”. En Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo. 87-109.
- Calvino, Ítalo (1990). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Cockcroft, James D. (1983). *Mexico: Class Formation, Capital Accumulation and the State*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Frye, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Marco, Joaquín (1977). *Literatura Popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus.
- Mendoza, Vicente (1997). *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM.
- Pacheco, José Emilio (1973). *Irás y no volverás*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- Toledo, Alejandro (comp.) (1997). *El imperio de las voces*. México: UNAM – Era.
- Sáenz, Inés (1994). *Hacia la novela total: Fernando del Paso*.

Madrid: Pliegos.

Steele, Cynthia (1994). “Cosificación y deseo en la tierra baldía: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco”. En Hugo J. Verani (comp.), *op. cit.*, 274-291.

Verani, Hugo J. (comp.) (1994). “Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*”. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM – Era. 263-273.